



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Instalacje Christiana Boltąńskiego - dokument życia

Author: Karolina Tomczak

Citation style: Tomczak Karolina. (2018). Instalacje Christiana Boltąńskiego - dokument życia. W: W. Jacyków, K. Tomczak (red.), "Dokument i kreacja artystyczna, jako dopełniające się obrazowania rzeczywistości" (S. 9-30). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Instalacje Christiana Boltkańskiego – dokument życia

„Dzieło sztuki to coś, co pobudza pamięć”¹ – w tych słowach Christian Boltkański (ur. 1944) ujmuje własną istotę twórczości. By wyrazić ją w swoich dziełach, sięga po artystycznie opracowany dokument przywołujący przeszłość – ludzkie życie uwięzione w rzeczywistości minionej. Ten francuski twórca o rosyjsko-żydowskich korzeniach próbę rekonstrukcji „utraconego” równoważy uzmysłowieniem nieobecności, która stanowi bezwzględny konieczność pustki jako wyniku destrukcyjnego upływu czasu. Najwcześniejszą formą jego artystycznej wypowiedzi był auto-dokument, w którym utrwalał własną egzystencję w dziecięcym medium plasteliny, dokonując jej zniekształcającej rekonstrukcji, ciężącej ku prywatnej mitologii. W późniejszym etapie skupił się na przypominaniu cudzego życia uwikłanego w dramat historii – czyli na uniwersalnym odtwarzaniu mikrohistorii. W każdym tym aspekcie jego sztuka dokumentująca specyficznie utrwala to, co zniknęło, by pokonać czas. Porusza problem rekonstrukcji i/lub kreacji przeszłości poprzez penetrowanie dwuznacznej istoty dokumentu, który, przywołując minioną rzeczywistość i ludzkie życie, oscyluje między świadectwem rzeczywistym a wyobrażonym (mitologizacją). Oba aspekty istnienia artystycznego dokumentu Boltkańskiego wyrażają potrzebę zachowania tego, co nieuchronnie znika i jednocześnie realizuje się w perspektywie odbioru, w której staje się możliwe uaktywnienie i trwanie świadectwa sztuki.

Sztuka dokumentu Christiana Boltkańskiego: tematyka i forma

Problematyka sztuki Boltkańskiego dotyczy ludzkiej egzystencji – człowieka i jego życia – z podkreśleniem jej nietrwałości i przemijania. Artysta porusza tematy uniwersalne, najczęściej pokazuje każdego z nas, a nie kogoś konkretnego. Mimo że sięga, obok anonimowego portretu fotograficznego, po zdjęcie określonej jednostki, stosuje środki formalne zacierające cechy szczególne indywiduum, które symbolizuje treści determinujące los każdego śmiertelnika. Destrukcja istnienia ukazywana przez artystę o żydowskim pochodzeniu wskazuje na dramat *Shoah*, mimo że Boltkański rozumie go jako jeden z przykładów „powszechnego i bezosobowego umierania”², zaznaczając: „Moje dzieło dotyczy faktu śmierci, ale nie chodzi o sam Holokaust”³. W związku

¹ Wywiad z Christianem Boltkańskim przeprowadzony przez Irene Boger w ramach wystawy sztuki artysty w MOCA w Los Angeles w 1988 roku. „BOMB” 1989, nr 26. <https://bombmagazine.org/articles/christian-boltanski/> [dostęp: 10.03.2018].

² Ibidem. Patrz także: P. CZAPLIŃSKI: *Zagłada i profanacje*. „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2009, nr 4, s. 202–203.

³ M. BERGER: *Masterworks of the Jewish Museum*. New York 2004, s. 82–83. <https://thejewishmuseum.org/collection/28216-monument-odessa> [dostęp: 10.03.2018].

z tym wskazuje na problematykę parareligijną i martyrologiczną, która jednak ogólnie odnosi się do cierpienia człowieka, życia i śmierci – zanikania.

Celem pokazania takich treści jest artystyczny dokument, czyli zachowanie w medium sztuki pamięci o tym, co indywidualnie i jednocześnie ogólnie utracone – danie świadectwa zdeterminowanego końcem życia. Boltański kreuje autopomnik, a przede wszystkim dzieło upamiętniające ludzkie istnienie: tragedię, ofiarę i umieranie. Każdorazowo, ale najczęściej w nowej konfiguracji środków formalnych, proponuje narrację, która opowiada historię o tym, co zniknęło. Podkreśla konieczność mówienia o moralności, w tym kontekście przypomina również okrucieństwo historii. Artysta często ożywia powagę uaktualnionej przeszłości humorem i ironią. Obok monumentalizmu formalno-tematycznego, widocznego na przykład w kilkumetrowych stosach ubrań symbolizujących umarłych (*No Man's Land / Ziemia niczyja*, 2010) [il. 1], wskazuje dystansującą dwuznaczność przywoływania faktów, które zacierają granicę między dokumentem a autotelicznym dziełem sztuki.

Zakres formalny sztuki uprawianej przez Boltańskiego obejmuje nie tylko instalacje. Artysta sprawnie posługuje się współczesnymi mediami, wykorzystując zwłaszcza film i fotografię. Ta ostatnia zastępuje mu wcześniej uprawiane malarstwo i rysunki umieszczane w publikowanych szkicownikach. Twórca zbliża się do conceptualnych eksperymentów nad fotograficznym utrwalaniem procesualności i obiektywnym zapisem rzeczywistości. To ciążenie w kierunku sztuki pojęciowej uwidacznia się również w doświadczeniach z mail-artem, w którym penetruje istotę przesyłania pocztą komunikatu. Boltański nacechowuje go jednak indywidualnie i zamiast rozsyłania dokumentów w formie ostemplowanych listów i paczek z drukami informacyjnymi lub ksero fotografii udostępnia własną poezję, która powstaje jako dramatyczna transpozycja osobistej i destrukcyjnej ekspresji na twórczość pisarską o charakterze terapeutycznym (na przykład sześćdziesiąt listów samobójcy – *alter ego* artysty⁴). Podobnie osobliwie conceptualna geneza dotyczy opracowania dzieła odrzucającego swoją tradycyjnie uchwytną materię, czyli instalacji Boltańskiego opartej na dźwiękowym zapisie biologicznego życia (*Les Archives du Coeur / Archiwum serc*, 2010).

Fotografia, po którą artysta sięga najczęściej, stanowi w jego pracach tworzywo o największych możliwościach wyrażenia na gruncie sztuki świadectwa historii. Boltański zaznacza, że nigdy fotografem nie był i wykorzystuje cudze zdjęcia, czasami wycinane z gazet⁵. Wskazuje na swoją aktywność kompilowania całości z obcych elementów (*Kronika wypadków*, 1973)⁶. Przyznaje się do autorstwa ponowocześnie skomponowanej instalacji, ale nie do tworzenia pojedynczych fotografii. Finalnie kończy więc w swoim dziele proces etapami generowanych zdjęć wykonanych przez kogoś innego, a także tych publikowanych, przekształconych w druk. Wydobywa ich dokumentujące właściwości – bezpośrednio obiektywnego odtworzenia ludzkiej fizjonomii i detali rzeczywistości. Tę dosłowność jednak przewrotnie ujmuje w metaforycznym rozmyciu konturu kształtów, który deformuje odtwarzany obiekt. Mimo wszystko ze zniekształconego oryginału dokumentu tworzy artystyczny oryginał.

Często łączy fotografię z rzeźbą. Ze zdjęć historycznych połączonych z dzisiejszymi pudełkami po ciastkach tworzy współczesne ołtarze-instalacje (*Autel du Lycee Chases / Ołtarz Liceum Chases*, 1986–1987; *The Purim Holiday / Święto Purim*, 1989⁷) [il. 2]⁸. Ponadto sama forma rzeźbiarska

⁴ Wywiad z Christianem Boltańskim..., <https://bombmagazine.org/articles/christian-boltanski/> [dostęp: 10.03.2018].

⁵ A. CYMER: *Kronika wypadków Christiana Boltanskiego*. https://www.swiatobrazu.pl/kronika_wypadkow_christiana_boltanskiego.html [dostęp: 10.03.2018].

⁶ Patrz il.: Ch. BOLTAŃSKI: *Kronika wypadków*, 1973. https://www.swiatobrazu.pl/kronika_wypadkow_christiana_boltanskiego.html [dostęp: 10.03.2018].

⁷ Instalacja Boltańskiego *Święto Purim*, wykonana w 1989 roku, nawiązuje do Święta Losów upamiętniającego opisane w biblijnej *Księdze Estery* zwycięstwo Żydów nad perskim ciemiężcą, reprezentowanym przez najwyższego urzędnika Hamana, który chciał ich zgładzić w poł. V w. p.n.e. (Patrz: T. KUBERCZYK: *Przedstawienia Purimowe*. „Pamiętnik Teatralny” 1992, z. 1–4, s. 22–27). Formalnie i tematycznie zbliża się do wcześniejszego cyklu prac *Ołtarz Liceum Chases* i wpisuje się w powstające czternaście lat (1989–2003) instalacje z serii *Monument Odessa*, które odwołują się do rodzinnego miasta dziadka artysty. <https://soundcloud.com/thejewishmuseum/monument-odessa-christian-boltanski> [dostęp: 10.03.2018].

⁸ Patrz też il.: Ch. BOLTAŃSKI: *Święto Purim (La Fête du Pourim)*, pudełko aluminiowe (po herbatnikach), fotografie, lampy elektryczne, wymiary zmienne: zdjęcie – 40 × 30,2 cm, pudełko – 6 × 23,2 × 21,6 cm, 1989. <https://www.mfah.org/art/detail/17657?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fartist%3DChristian%2BBoltanski> [dostęp: 10.03.2018].

stanowi rodzaj świadectwa. Ukonstytuowana dzięki użyciu przedmiotów znalezionych (*objet trouvé*) odwołuje się do konkretnych historii przez nie komunikowanych. Często eksploatowane *ready-made* (ubrania, opakowania spożywcze, drewniane lampki biurowe) swoją codzienną aurą przywołują rzeczywistość cudzego życia. Od najwcześniejszych lat artysta wykonuje rzeźby z plasteliny, gliny, cukru i gazy, które zestawia w większą konstrukcję współczesnej instalacji. W swoich wielomedialnych rzeźbach, także tych niekorzystających z fotografii-dokumentu, używa światła i schematycznych figurek do stworzenia metaforycznego przedstawienia ludzkiej egzystencji, będącej czysto artystycznym świadectwem. Z kolorowych postaci wyciętych z kartonu opracowuje na ścianie powiększone oświetleniem obrazy, które zestawia w kinetyczne kompozycje przypominające groteskowy *dance makabre*, będący metaforą rzeczywistej narracji o ludzkim losie (*Théâtre de l'ombre / Teatr cieni*, 1984) [il. 3]⁹. Na miedzianych wspornikach dostawionych do ściany galerii montuje niewielkie metalowe postacie, które podświetlone topniejącymi w czasie świecami i dzięki temu powiększone, tworzą monumentalną ścianę cieni, z ekspresyjną grą światła i ciemności, wzmocnioną transcendentnym wymiarem przestrzeni świątynnej. Płaskie efemeryczne kształty wyznacza rytm dźwięku automatycznego zegara, który przypomina o nieubłagalnym przemijaniu (*Vanitas*, krypta katedry w Salzburgu, 2009)¹⁰. Każde z tych mediów podkreśla swoją jakością nietrwałość i skłonność do zniszczenia oraz końcowego zniknięcia, co symbolicznie odnosi się do wyrażenia głównego wydźwięku sztuki Boltańskiego – wanitatywnej destrukcji ludzkiej egzystencji dokonującej się pod wpływem czasu.

Dokumentująca instalacja Boltańskiego sprowadza się do artystycznego organizowania przestrzeni w warunkach galeryjnych lub do akcji o nieokreślonej dokładnie procesualności, ale o ustalonym schemacie, z udziałem konkretnych przedmiotów i jednostek. Pierwsza przypomina współczesną rzeźbę – instalację o wymiernej materii, uchwytą w percepcji określonej ramami przestrzenno-czasowymi. Jest przeznaczona do konkretnego miejsca, stanowi wynik czasowo określonej pracy artysty, posiada zmysłowo uchwytą formę z dostępnych w codzienności tworzyw (*Ottariz Liceum Chases; Ziemia niczyja*). Ukazuje działanie z przestrzenią mniejszą lub większą – anektowanie jej i kreacyjne przemienianie poprzez zapełnianie przedmiotami. Uwzględnia grę światła, które dynamizuje, uwydatnia lub ukrywa i wartościuje przywołane fragmenty przeszłości.

Druga odmiana instalacji skupia się na trwaniu przestrzennej sytuacji w czasie bez określonego finału oraz na eksperymentalnym wykorzystaniu konceptualnego medium (dźwięku) w wyniku wyreżyserowanego „dziania się” (*Archiwum serc*). Tak zorganizowana akcja w wybranym otoczeniu stanowi artystyczne laboratorium, które wytwarza i zachowuje konceptualno-performatywny dokument istnienia – dźwięk utraconego, ofiarujący możliwość odtworzenia śladu życia i czasowej inwersji reaktywującej wspomnienie. Inny rodzaj instalacji o nieokreślonej procesualności, otwartej czasowo i pozbawionej trwałej materii, to *site-specific* w przestrzeni galerii z poddanego rozkładowi medium natury, traw i ściętych liści (*W mgnieniu oka*, 2015, Polska) [il. 4]. W miejsce biologicznego śladu ta praca Boltańskiego wprowadza efemeryczny dokument przyrody ujęty jako rytm kwitnięcia i więdnienia. Uzmysławia konieczność zanikania, wpisaną w zasadę ekosystemu, i na potwierdzenie tego naturalnego prawa instalacja-swiadectwo sama stopniowo poddaje się procesom gnilnym.

Ulotność i wieloznaczność tematyczno-formalna zróżnicowanych medialnie dzieł Boltańskiego podkreśla ambiwalentną zasadę dzieła-dokumentu. Ma ono utrzymywać historię i jednocześnie unaoczniać niemożliwość pozostawienia trwałego świadectwa. Odkrywa trudną zasadę pamięci – jej płynność, miejsca wybrakowane ukonkretniane przez ambitny rekonstruujący podmiot i w efekcie skłonność do przekształcania wspomnianej przeszłości. Uzmysławia niemożność powołania obiektywnego dokumentu artystycznego, który odsuwa obiektywną historyczność, by uwydatnić wyobrażenie i kreację.

⁹ Patrz też il.: Ch. BOLTAŃSKI: *Teatr cieni* (*Théâtre de l'ombre*), 16 figurek (metal, karton, drut, taśma elektryczna, gwoździe, szpilki, drewno i liście), 4 rzutniki światła, wentylator i transformator, wymiary zmienne, 1984. <https://independent-collectors.com/collections/jupiter-artland-summer-programme-2016/> [dostęp: 10.03.2018].

¹⁰ Projekt artystyczny w Salzburgu 2009. Christian Boltanski: *Vanitas*. <http://salzburgfoundation.at/en/salzburg-art-project/christian-boltanski-2009/> [dostęp: 10.03.2018]. Tu też materiał ilustracyjny.

Forma dokumentu

Boltański posługuje się głównie dwoma rodzajami dokumentu w znaczeniu świadectwa ludzkiego życia, które w tym tekście zostaną dokładniej omówione: fotografią oraz nagraniem dźwiękowym. Każdy z nich dotyczy utrwalonego zapisu prywatnej historii zaistniałej w minionej rzeczywistości, którego pozbawiono pierwotnego kontekstu wytworzenia. Artysta sięga po fotografie, które zostały wykonane przez kogoś innego, często anonimowego. Pochodzą one z upublicznionych archiwów ukazujących anonimowe jednostki o żydowskim pochodzeniu (zdjęcia legitymacyjne wiedeńskich dzieci z 1931 roku – *Ottar Liceum Chases*; portrety fotograficzne żydowskich studentów obchodzących święto Purim we Francji w 1939 roku – *Święto Purim*) lub z ogólnodostępnych czasopism (portrety fotograficzne ofiar i oprawców z okresu drugiej wojny światowej – *Kronika wypadków*). Boltański stosuje w swojej artystycznej pracy następujący porządek: dokumentacja – tworzenie (działanie) – idea¹¹. W wypadku sztuki powstałej według powyższego schematu badacze rozpatrują kwestię oryginalności takich prac, pytając: na ile sztuka oparta na fotografiach rzeczywistości pozbawionych swego macierzystego kontekstu stanowi autonomiczne dzieło, a na ile to, zwłaszcza artystycznie, skomponowana konfiguracja nadal cudzych wytworów, dokumentów-fotografii?

Nagrania dźwiękowe zapisujące bicie serca indywiduum (*Archiwum serc*) polegają na odwróceniu tego porządku i powstają zgodnie z kolejnością etapów: idea – tworzenie (działanie) – dokumentacja¹². Wówczas utrwalone na taśmie bicie serca to świadectwo zrealizowanej akcji artystycznej, czyli jej trwałe udokumentowanie. Jednocześnie jest to przede wszystkim główny materiał artystyczny, wykreowany wspólnie z uczestnikami podczas trwania procesualnego dzieła. Tradycyjne schematy powstawania i wykorzystywania dokumentów zostały tu więc zaburzone. Po pierwsze materiałów archiwalnych nie zaczerpnięto bezpośrednio od ich bohaterów lub właścicieli. Wcześniej więc podlegały upublicznionemu odbiorowi, w związku z czym sam artysta jawi się jako jeden z wielu ich przypadkowych adresatów. Po drugie scaleniu ulega etap tworzenia i końcowej dokumentacji, dzięki czemu archiwalny zapis zostaje dowartościowany, opatrzony stygmatem (niebezpośredniej) autorskiej kreacji, co świadczy o bliskich związkach Boltańskiego z najważniejszymi kierunkami powojennej awangardy: konceptualizmem i minimalizmem, o czym wspomina sam artysta¹³.

Boltański, ocalały niepraktykujący Żyd, który nie doświadczył osobiście traumy Holocaustu, dowiedział się o nim pośrednio z opowiadań ocalałych, a zwłaszcza z materiałów archiwalnych. W swoich pracach sięga po ślady ofiar sprzed Zagłady – indywidualne portrety fotograficzne żydowskich dzieci i dorosłych osadzone w codzienności niezdominowanej jeszcze kontekstem eksterminacji getta i zbrodni obozu koncentracyjnego (*Ottar Liceum Chases*) lub korzysta z archiwów nazistów, w których wstępnie liczone i katalogowano przyszłe ofiary (*Święto Purim*)¹⁴. Artysta wykorzystuje zdjęcia przed-aktu masowej zbrodni, eksploatując dokument poprzedzający śmierć. Ten dobór pozwala na stworzenie własnej artystycznej mitologii z pojedynczych mikrohistorii lub pokaźnego katalogu, które pokazują ofiarę w całym spektrum wcześniejszego życia, zanim została ograniczona do jednego kontekstu swojej egzystencji – kaźni w obozie koncentracyjnym. W ten sposób artysta z pełnym humanizmem stara się zachować człowieczeństwo żydowskiej społeczności, co wiąże się z kompleksem ocalałego Żyda.

¹¹ K. IZDEBSKA, M. KOWALEWSKI: *Artysta i badacz w archiwum. Czy digitalizacja danych zawsze oznacza ich upublicznienie?*. „Kultura i Historia” 2012, nr 12. <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3303> [dostęp: 11.03.2018].

¹² Ibidem.

¹³ Wywiad z Christianem Boltańskim..., <https://bombmagazine.org/articles/christian-boltanski/> [dostęp: 10.03.2018]. Łączność Boltańskiego z minimalizmem podkreśla także Ewa Izabela Nowak (*Pozorne dopełnianie się. Christian Boltanski*. „Kwartalnik Rzeźby Orońsko” 2010, nr 1, s. 45), zwracając uwagę na jego więź zwłaszcza z Robertem Morrisem i Donaldem Juddem.

¹⁴ M. MICHAŁOWSKA: *Sztuka dokumentu – fotografia i trauma*. „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2003, nr 4, s. 165.

Instalacja jako zapis przeszłości: instalacja z fotografią-dokumentem

Autel de Lycee Chases (*Ołtarz Liceum Chases*, 1986–1987) to jedenaście instalacji w formie współczesnego ołtarza, różne skonstruowanych z tych samych mediów mieszanych: fotografii, cynowych pudełek spożywczych i biurowych lampek [il. 5]. Cykl stanowi kontynuację rozpoczętych przez artystę w 1985 roku rozbudowanych monumentów – wieloelementowych kompozycji przestrzennych, wykorzystujących fotografie żydowskich dzieci. Kontynuowane także w latach późniejszych (na przykład *Monument Odessa*)¹⁵, obecnie określane są scalającą je nazwą *Lekcje ciemności*¹⁶. Użyte zdjęcia klasowe semickich uczniów – zabranych w 1931 roku przez nazistów ze szkoły średniej w Wiedniu, które prawdopodobnie zginęły w Holokauście – odwołują do *Shoah*. Oświetlenie w fotografii działa nierównomierne, niektóre jej partie uwydatnia, inne zaciemnia, nadmiernie rozjaśnia lub ukrywa w zaciemnieniu, co buduje dramaturgię i dynamizm całości. Zdjęcia zostały zawieszone nad puszkami po herbatnikach (*objet trouvé*), które stanowią typowe przedmioty we francuskich domach, ale także sekretne puzderka, w których dzieci przechowują cenne pamiątki, by pielęgnować indywidualny świat wspomnień. Boltański świadomie stosuje łatwo przez każdego rozpoznawalne formy, aby ułatwić i wzmocnić ekspresję odbiorcy podczas zaskakującego zetknięcia z nimi w kompozycji artystycznej, która pozbawia ich naturalnego kontekstu i narzuca nowy, tworząc z nich autonomiczne elementy dzieła (*ready-made*). Ich minimalistyczny kształt charakteryzuje synteza formalna, która przypomina cegłówki Carla Andre’a, obcesowo wyrwane z rzeczywistości i łączone w przestrzeni wystawowej za każdym razem inaczej, mimo jednakowego końcowego kształtu. Podobnie Boltański swobodnie żongluje wieloznacznymi skojarzeniami odnośnie do formy pudełek, układając z nich rozmaite konstrukcje. Zestawia je tektonicznie w pionie i poziomie lub w spiętrzone struktury, często wielosegmentowe czy piramidalne, wyznaczając zarys różnowariantowych kompozycji. Skomponowane z fotografiami rozświetlonymi lampkami kojarzą się z ołtarzem lub bożnicą, co odwołuje do zainteresowań religijnych niepraktykującego artysty, który często łączy judaizm z katolicyzmem.

Boltański inspirował się charakterystycznymi dla tych religii świętami i obrzędami. Nawiązuje do sakralnej oprawy świetlnej liturgii Wielkiego Piątku, która zaczyna się podczas oświetlenia dziennego, a kończy w ciemności przy zgaszonych świecach i światłach. Teatralna wrażliwość artysty na światło uwidacznia się nie tylko w *Vanitas* czy *Teatrze cieni*¹⁷, ale także w cyklu *Ołtarz Liceum Chases*. Boltański punktowo rozświetla twarz na fotografii lub pokazuje ją w całości, uintensyfikując i przekształcając jej wyraz emocjonalny czy podkreślając widmowość – status życia utraconego. Jednocześnie artystycznie przemienia obiektywizm dokumentu zdjęcia licealnego w metafizyczny ślad śmierci oraz zagubionych sekretnych światów wspomnień umarłych. Konstrukcja instalacji przypomina katolicki ołtarz, zwłaszcza rozbudowane średniowieczne retabulum: fotografie zastępują malowane obrazy i relikwie, biurowe lampki – świece, a zardzewiała blacha opakowań – precyzyjnie rzeźbione drewno lub złożone kwatery. Ta transpozycja tradycyjnej formy ołtarza na współczesną instalację, stworzoną głównie z materiałów śmieciowych, jest tylko pozornie niegodnym zeświecczeniem i nadaniem błahego wydźwięku monumentalnemu pomnikowi przeszłości.

Żydowska tradycja także wpływa na symbolikę oświetlonych twarzy fotograficznego zapisu. Odmienione blaskiem żarzących się żarówek, które przypominają wotywny świece Jahrzeitów, zapalone, by uczcić pamięć nieobecnych, wprowadzają w porządek *sacrum* i kult zmarłych. Kształt wieloelementowej struktury instalacji odwołuje się do architektury synagog: koncentrycznej, zwieńczonej dwuspadowym trójkątnym lub ściętym trapezoidalnie zadaszeniem. Powtarza się w niej zwłaszcza spiętrzony układ elementów z powielonymi formami trójkątnymi poprzecinanymi

¹⁵ Patrz il.: Ch. BOLTAŃSKI: *Monument Odessa*, fotografie, pudełka aluminiowe (po herbatnikach), światło i drut, 203,2 × 182,9 cm, 1989–2003. <https://www.pinterest.co.uk/pin/320037117240604933/> [dostęp: 10.03.2018].

¹⁶ M. BERGER: *Masterworks of the Jewish Museum...*, <https://thejewishmuseum.org/collection/28216-monument-odessa> [dostęp: 10.03.2018].

¹⁷ Wywiad z Christianem Boltańskim..., <https://bombmagazine.org/articles/christian-boltanski/> [dostęp: 10.03.2018].

dekoracyjnie mniejszymi elementami, lampkami¹⁸ (analogię widać na przykład w neorenesansowej synagodze Temple w Krakowie, 1860–1862, której elewacja to urozmaicony układ trapezów w attyce zwieńczonych stylizowanymi szczycikami). Instalacje Boltańskiego przypominają zwłaszcza renesansową lub gotycką architekturę synagog z motywami mauretańskimi, która asymilowała formy współczesnej jej stylistyki, inspirując się miejscowym budownictwem¹⁹. Powielają główny szkielet tych kształtów, czasami dekomponując je bardziej urozmaiconymi wariacjami artystycznej gry z przestrzenią²⁰.

Oba najważniejsze źródła wpływów na sztukę Boltańskiego – katolicyzm i judaizm – podkreślają synkretyczny i jednocześnie religijnie uniwersalny charakter jego dokumentującej sztuki. Artysta pozostawia świadectwo wszystkich, nie tylko wybranych, proponuje metaforyczne wizualizacje sumy zasad ludzkiej egzystencji, dotyczących życia, śmierci, przemijania, pytania o możliwość świadectwa oraz odbioru aktywującego i zmieniającego dokument. Z pewnością twórcę interesuje forma religijna, na którą stylizuje swoje dzieła, co być może stanowić substytut osobistego braku religijności i wieloaspektowych poszukiwań przejawów wiary.

Boltański używa tu fotografii-dokumentu, pośrednio odwołując się do Holocaustu, bez dokładniejszych informacji o rzeczywistych losach portretowanych Żydów. Przyznaje, że wewnętrzna trudność nie pozwala mu wykorzystać zdjęć ukazujących dosłowne mordowanie izraelskiego narodu. Wyobrażenie optycznej reprezentacji tego aktu jest tak przeraźliwe, że aż niemożliwe. Opór wynika ze zwątpienia w psychiczne możliwości udźwignięcia ciężaru widoku kaźni udokumentowanej na wykorzystywanych w trakcie tworzenia wizualizacjach rzeczywistości. Artysta-Żyd odczuwa zbyt dużą odpowiedzialność za kreację na dokumencie właściwej sceny zbrodni, który ogranicza w ten sposób jego wolność twórczą i otwarcie się na swoje dzieło. Wydaje się, że zdjęcie „prawdziwego” Holocaustu traktuje jako graniczące ze świętością, które jednocześnie wstrząsa i unieruchamia sztukę. Boltański odwołuje się do tej świętości w swoim dziele, wykorzystując fotografię pośrednią i sugerującą, na którą może się otworzyć i zadbać o jakość artystycznej pracy. Sięga po dokument, który „nada się” do kreacji i swoją obiektywną ostrością nie wywoła inercji twórczej. „Im mniej masz [widzisz – K.T.] informacji, tym bardziej otwierasz pracę, tym bardziej możesz o niej myśleć”²¹.

W związku z tym artysta wykorzystuje anonimowe fotografie „szczęśliwych” semickich dzieci, co ułatwia mu pracę, ale także wprowadza ironiczny dystans i groteskowy wydźwięk wobec właściwego, ale odleglejszego punktu odniesienia – *Shoah*. Artystyczne zniekształcenie widać w samej formie fotografii – Boltański refotografuje ją i powiększa, ingeruje w jakość medium, pokazując raster, ziarno emulsji lub rozmywając kontur i uruchamiając dwuznaczne działania warstw negatywowo-pozytywowych. Czarne wycinki okalające główną formę konstrukcji obrazu zaczynają nieprzedstawieniowo znaczyć, zlewając jeszcze czytelny kształt z symboliczną czernią, złowieszczo sugerującą to, co niepokazane. Artysta w ten sposób interpretuje medium fotografii-dokumentu, po które sięga²². Pokazuje zniekształcone – ale jednak – ślady rzeczywistości²³ lub trudne do odcodowania wieloznaczne znaki przeszłości. Te pierwsze przypominają relikwie nieokreślonego wyznaniowo kultu zmarłych, którego istotą jest samo chwilowe przywrócenie nieżyjącego we wspomnieniu i jego uczczenie. Te drugie – wyblęskują rozmyty cień nieuchwytnego „utraconego”.

¹⁸ Patrz il.: Ch. BOLTAŃSKI: *Autel de Lycee Chases / Oltarz liceum Chases*, pudełka aluminiowe (po herbatnikach), fotografie, lampy elektryczne i kable, ok. 170,2 × 214,6 × 24,1 cm, 1986–1987. <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/christian-boltanski> [dostęp: 10.03.2018].

¹⁹ Patrz: W. KOCH: *Style w architekturze: arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*. Tłum. W. BARANIEWSKI. Warszawa 2005, s. 483.

²⁰ Patrz il.: Ch. BOLTAŃSKI: *Autel de Lycee Chases / Oltarz Liceum Chases*, pudełka aluminiowe (po herbatnikach), fotografie, lampy elektryczne i kable, ok. 260 × 215 × 30 cm, 1986–1987. <https://www.pinterest.co.uk/pin/76420524897398210/> [dostęp: 10.03.2018].

²¹ Wywiad z Christianem Boltańskim..., <https://bombmagazine.org/articles/christian-boltanski/> [dostęp: 10.03.2018].

²² M. MICHAŁOWSKA: *Sztuka dokumentu...*, s. 166.

²³ G. METKEN: *Was wir brauchen sind Reliquien*. W: Christian Boltanski: *Inventar* [kat. wyst.]. Hamburger Kunsthalle 1991.

Instalacja dźwiękowa jako zapis biologicznego życia w rytmie bijącego serca

Archiwum serc to artystyczny projekt Boltańskiego o nieograniczonych ramach czasoprzestrzennych – współczesna instalacja sprowadzona do procesualnego zapisu dźwiękowego śladu życia. Artysta zaprasza gości do odwiedzanych na całym świecie galerii (piętnaście krajów, między innymi: Paryż, Londyn, Sztokholm, Mediolan, Warszawa), by zapisać ich bicie serca. Ten dokument zachowuje w trzech kopiach. Pierwszą umieszcza na japońskiej wyspie Teshima, którą można odwiedzić w poszukiwaniu nagranych dźwięków ciała umarłego²⁴. Drugą pozostawia w galerii, w której doszło do zapisu, a trzecią ofiarowuje uczestnikowi projektu, czyli właścicielowi bijącego serca. Jego realizacja zaczęła się w 2005 roku. Została poprzedzona osobistym eksperymentem artystycznym *le Coeur* z muzyką biologicznego jestestwa twórcy, który został zaprezentowany także w warszawskiej Galerii Foksal w 2008 roku²⁵. Boltański elektronicznie podłączył wówczas dźwięk do żarówki, która zapalała się i gasła w rytmie serca, tworząc muzyczno-światłą instalację. „Dzianie się” *Archiwum serc* nadal trwa i obejmuje swym zasięgiem kolejne geograficzne miejsca z żyjącymi na nich ludźmi.

Projekt opiera się na współkreatywnej aktywności widza-człowieka-biologicznego ciała, który swoim zaangażowaniem bezpośrednio wprowadza dokument przemijającego życia. Intymna relacja między odbiorcą i kreatorem to wtajemniczenie w uniwersalną zasadę wpływającej egzystencji, która przebiega w galeryjnej przestrzeni, a także laboratoryjne wniknięcie w ludzką biologię i dokumentalne zapisanie jej na technicznym medium jako sekwencji dźwięków. Tak powstaje biblioteka nagrań artysty, monumentalny dokument bez końca, będący efektem jego predyspozycji do nieustannych zachowań skupionych na przemijaniu i zapisie przeszłości (czytanie rodzinnych listów sprzed dwustu lat, szukanie starych zdjęć, zwiedzanie muzeów antropologicznych). Umożliwiają one wciąż uaktualniany proces powrotu, który napędza jego twórczość. Jednocześnie jest to reakcja artysty i jego sposób na dotkliwą świadomość o wygranej upływającego czasu, który poddaje wszystko bezwzględnej destrukcji²⁶. Boltański pozostawia więc dokument ulotnego dźwięku życia, który, podobnie jak autoportret, obraz czy fotografia, stanowi po nim pamiątkę. Włącza ludzi z niemal wszystkich miejsc świata do tworzenia dokumentu totalnego – zbiorowego (archiwum) i jednocześnie jednostkowego (zapis bicia serca indywiduum), przeciwko niepamięci, w heroicznej konfrontacji z czasem, który wciąż płynie i który pozostanie jedynym zawsze zwycięzcą. Aktywne przeciwdziałanie kategoryczności przemijania sprowadza się do drobiazgowego katalogowania utrwalanej muzyki serc.

Obiektywna fotografia dokumentu odnotowuje dokładne dane właściciela przy każdym nagraniu, by tak utrwalony ślad utraconej osoby można było odnaleźć i jednocześnie pozostawić dźwięk własnego bicia serca. Ta nie-niema reakcja obronna wobec tragicznego konfliktu między pragnieniem życia a koniecznością śmierci to jednocześnie artystyczna genealogia. I tym samym nadal instalacja, która oprócz tego, że ma otwarty charakter czasoprzestrzenny, istnieje również w określonej przestrzeni laboratoryjno-artystycznej²⁷. Mały domek położony na plaży na wyspie Teshima składa się z części technicznej i artystycznej. W pierwszej wydzielono pomieszczenie określone przez Boltańskiego jako gabinet dentystyczny, a także kabinę wyposażoną w komputer, który umożliwia odwiedzającemu odszukanie danej (umarłej) osoby. W oddzielnej przestrzeni domu znajduje się sala, w której odtwarzane są ciągłe nagrania bicia serca wszystkich uczestników projektu. Jest to właściwe miejsce instalacji, w którym dochodzi do unikalnej interakcji

²⁴ Patrz il.: Ch. BOLTAŃSKI: *Archiwum serc* (*Les archives du coeur*), 2008. Studio nagrań w pomieszczeniu 3. Installation/Recording studio at Magasin 3. <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/4587> [dostęp: 10.03.2018].

²⁵ *Bicie serca dziełem sztuki*. „Wprost”, 11.02.2011. <https://www.wprost.pl/sztuka-foto/301913/Bicie-serca-dzielem-sztuki.html> [dostęp: 10.03.2018]. Ponadto instalacja *le Coeur* kolejno była prezentowana na wystawach: *Christian Boltanski Prendre la parole* w Marian Goodman Gallery w Paryżu (2005), w PAC Padiglione d'Arte Contemporanea w Mediolanie (2005), w Institut Mathildenhöhe w Darmstadt (2006), w Pfefferberg w Berlinie (2007). Patrz: *Christian Boltanski – le Coeur / Serce*. <http://www.artinfo.pl/pl/blog/wydarzenia/wpisy/christian-boltanski-le-coeur-serce/> [dostęp: 10.03.2018].

²⁶ Ibidem.

²⁷ Patrz il.: Ch. BOLTAŃSKI: *Archiwum serc...*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/4587> [dostęp: 10.03.2018].

emocjonalno-zmysłowej odbiorcy z efemerycznym materiałem artystycznym, przenikającym całą wydzieloną przestrzeń. Umieszczony w niej centralnie widz podlega wszechogarniającemu oddziaływaniu sztuki dokumentu – muzyki serc umarłych i tych, którzy odejdą. Uaktywnienie słuchu potęguje ekspresję i reakcję psychiki oraz dopuszcza do transgresywnej recepcji, która w indywidualnym odbiorze staje się kataraktycznym wstrząsem i odczuciem transcendentnej sfery śmierci, chwilową iluminacją powrotu do tego, co utracone, lub przerażającym osaczeniem ludzką biologią zapisaną w dźwięku.

Pierwszy etap zetknięcia z instalacją zachodzi w perspektywie konceptualnej, którą charakteryzuje techniczny sprzęt, eksperymentalny materiał z dźwięków skatalogowanych na komputerowych nośnikach, dokumentalność samego aktu pracy z nagrywanym człowiekiem, medyczne (naukowe) badania. Boltański reżyseruje odbiór swego dzieła, wyznaczając jego proces sprowadzający się do etapów przestrzenno-czasowych oraz znaczenie, które określa jako „małą pamięć”, czyli „przedłużenie choćby symboliczne ludzkiej pamięci o tych, którzy odchodzą”²⁸. Artysta wskazuje odbiorcy dokładne czynności: dotrzeć do Tokio, następnie do Osaki, potem, promem i łodzią, która przemieści uczestnika, na wyspę Teshima. Mimo tej prozaicznej skrupulatności twórca umożliwia sentymentalną podróż do serca kogoś utraconego. Wyraża swoją skłonność do nostalgii, uszlachetniania przeżycia recepcji oraz idealizacji wartości drogi, która staje się wtajemniczeniem i szeroko pojętym doskonaleniem. W tym podejściu słychać pogłos modernistycznego etosu podróży, który oznaczał proces przemiany i docierania do celu, wyraz eskapistycznej tęsknoty za utopijną i wyizolowaną sferą o innym porządku, umożliwiającą wewnętrzne odrodzenie. Widać tu inspiracje literaturą podróżniczą i przygodową Josepha Conrada, podobnie jak wspomnianą przez samego artystę lekturą *Robinsona Crusoe* Daniela Defoe czy *Kapitana Nemo* Zbigniewa Nienackiego²⁹. Do głosu dochodzą również osobiste doświadczenia artysty, wrażliwość wobec losu zdarzającego się jego bliskim, a także prywatna konfrontacja z upływającym czasem i świadomość zbliżającego się kresu.

Archiwum serc to dokument tragiczny, który stanowi świadectwo życia (bicie serca) i jednocześnie śmierci człowieka (odtworzenie serca bijącego, które przestało bić i uległo rozkładowi). Boltański określa cel swojego projektu jako pokazanie tego, o czym stara się przypominać: „że każdy człowiek jest unikalny, wyjątkowy i że każdy człowiek jest słaby”³⁰. Słaby, czyli przemijający. Artysta w swojej kreacji zachowuje biologiczny wstrząsający pogłos zakończonej egzystencji, podkreślając kategorię końca i nietrwałość istnienia (bliskości) innego życia. Jednak wysubtelnia fizjologię, sprowadzając ją do dźwięku rytmicznego pulsowania – muzyki. Tym samym odrzuca ludzką „mięśność”³¹, wizualizowaną jako krwisty organ wyrwanego ciała w reprezentacji typowej dla postmodernistycznego *objectu*³². Wybiera estetyzowanie zamiast dosłowności, subtelność zamiast bezpośredniego wstrząsu. Proponuje filozoficzną maksymę filozofa-artysty wyrażoną w dźwiękowej metaforze, a nie strzęp ludzkiego ciała działający jako publicystyczny fakt. Mimo wstępnej drobiazowości dokumentującego działania, które przypominało osobliwy dziennikarski wywiad, czyli wsłuchiwanie się w ludzkie ciało, Boltański oferuje symboliczną wieloznaczność swojego świadectwa.

Artysta stworzył dzieło totalne, które wyraziło uniwersalną prawdę o egzystencji i dotknęło transcendencji. Idea takiej modernistycznej kreacji i świadomość misji artystycznej kapłana, który

²⁸ B. DEPTUŁA: *Christian Boltanski: Projekt Archiwum serc*. „Rzeczpospolita”, 09.02.2011. <http://www.rp.pl/artukul/609833-Christian-Boltanski--Projekt-Archiwum-serc.html> [dostęp: 10.03.2018].

²⁹ P. SARZYŃSKI: *Archiwum bijących serc*. „Polityka”, 7.04.2011. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/wystawy/1512690,1,recenzja-wystawy-christian-boltanski-archiwum-serc.read> [dostęp: 10.03.2018].

³⁰ *Bicie serca dziełem...*, <https://www.wprost.pl/sztuka-foto/301913/Bicie-serca-dzielem-sztuki.html> [dostęp: 10.03.2018].

³¹ M. DZIUBIŃSKA: *Christian Boltanski – Dzieło sztuki powinno być otwarte na widza*. „Zwierciadło”, 3.06.2011. <http://zwierciadlo.pl/kultura/sztuka/christian-boltanski-dzieło-sztuki-powinno-byc-otwarte-na-widza> [dostęp: 10.03.2018].

³² Termin „mięśność”, zaproponowany przez Jolantę Brach-Czaję (*Szczeliny istnienia*. Kraków 1998, s. 161–183), oznacza biologiczne ludzkie istnienie, które wyraża transgresyjne scalenie rozumu-ciała i kultury-natury, odrzucając konwencjonalny dualizm tych kategorii. Współczesna medykalizacja ciała uwydatniła śmiertelność biologicznej materii człowieka i przekreśliła istniejący w niej pierwiastek duchowy. Patrz też: I. KOWALCZYK: *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90*. Warszawa 2002, s. 251–273.

wstrząsa odbiorcą, zbliża go do Tadeusza Kantora, który, jak sam twierdzi, był jego „mistrzem i prawdziwym przyjacielem”³³. Archiwum to zbiór umierających serc z całego globu, ambitna próba utrwalenia konającej ludzkości i jednocześnie kategoriyczny ślad bezpowrotnego przemijania. Boltański tworzy dzieło, które penetruje i pokonuje każdy wymiar człowieczego życia: zaczyna od biologicznego konkretnego będącego dźwiękiem pulsującego organu indywidualnej jednostki, a kończy na uogólniającej zasadzie ludzkiej egzystencji, uwydatniającej współistnienie życia i śmierci oraz nadzieję na transcendentny beczas i trwanie.

Perspektywa metodologiczna rozumienia sztuki dokumentu Christiana Boltańskiego i interpretacja

Boltański w medium swojej sztuki dokumentu przywraca wykorzystywanemu w niej świadectwu status oryginału. Według postmodernistycznej perspektywy badawczej zaproponowanej przez Jeana Baudrillarda fotografia, obok innych nowoczesnych mediów, na przykład Internetu czy telewizji, oferuje zamiast sztuki kopię obrazu, który jest „wykorzystywany w celach dokumentacji jako świadectwo, przekaz”³⁴, a także „do celów moralnych, politycznych, reklamowych oraz po prostu i zwyczajnie w celach informacyjnych”³⁵. Dokument fotograficzny stanowi więc symulakrum, czyli duplikat rzeczywistego widoku, „model rzeczywistości pozbawiony źródła i realności”³⁶. Główną cechą takiego symulowanego obrazu jest odebranie mu właściwej budowy znaku – odrzucenie znaczenia (*signifié*) i pozostawienie jedynie wizualnego kształtu, czyli formy (*signifiant*). Zdjęcie przypomina wskazany przez Baudrillarda pierwszy porządek istnienia znaku, będący „właściwym pozorem”, czyli obrazem odzwierciedlającym głęboką rzeczywistość. Teoretyk zaznacza jednak wyraźnie, że współczesna fotografia, eksploatując obrazy cyfrowe, odrzuca ideę obrazu – *analogonu*, który odwoływał do rzeczywistości. Mimo zasadniczego stwierdzenia o „śmierci fotografii jako autentycznego środka przekazu”³⁷, szukał jej wartości w realiach posthumanizmu, wskazując jej nową funkcję: zapisywanie rzeczywistości zanikającej, „światłopisanie” (zapisywanie światłem tego, co się pojawia i znika), pochodzące od tego, który je emituje i tego, kto odbiera je spojrzeniem³⁸.

Dzieło Boltańskiego wykorzystujące fotograficzny dokument odwołuje do *signifié* – rudymenarnego znaczenia desygnatu dokumentu rozumianego jako znak; wskrzesza go. Fotografia, pełniąc w tej sztuce funkcję świadectwa, traci status pozbawionej sensu (ekwiwalencji) kopii i jedynie formy (*signifiant*), która miała być materialnym zapisem, bo tylko on stanowi namiastkę (nadal kopię) oryginału (*signifié*). Dokument przekształcony w kompozycji artystycznej pozbywa się swojej tradycyjnej faktograficznej ostrości materialnego dawania świadectwa i odwołuje do mentalnej konkretyzacji oryginału na poziomie odbioru samego artysty i widza percypującego jego sztukę, stając się transferem. Kopia-dokument odsyła na powrót do głębokiej rzeczywistości, unikając hiperrzeczywistości i symulacji – poprzez zniekształcenie artystyczne, które odrzuca powszechną estetyzującą wyrazistość formy symulakrum. Boltański, zachowując fragmenty wykorzystywanego dokumentu, stosuje kreacyjną unikalność i przywołuje autentyczność. Dokonuje artystycznej referencji, odzyskania obrazu, czyli „reprezentacji”³⁹. Dzieło „artysty” przenosi z przedmiotu (dokumentu) – i dzięki dokumentowi – w odzyskane *sacrum* przeszłości i życia utraconego. Jest to *sacrum* nieobecności tego, co zniknęło, które zaprzecza „powszechnemu brakowi znaczenia i powszechnego zróżnicowania”⁴⁰ – domenę symulacji określonej przez Baudrillarda.

³³ M. DZIUBIŃSKA: *Christian Boltański...*, <http://zwierciadlo.pl/kultura/sztuka/christian-boltanski-dzieło-sztuki-powinno-być-otwarte-na-widza> [dostęp: 10.03.2018].

³⁴ J. BAUDRILLARD: *Pakt jasności. O inteligencji zła*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2005, s. 75.

³⁵ Ibidem.

³⁶ J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2005, s. 6.

³⁷ J. BAUDRILLARD: *Pakt jasności...*, s. 79.

³⁸ P. ZAWOJSKI: *Jean Baudrillard i fotografia*. „Kultura Współczesna” 2008, nr 1, s. 196.

³⁹ J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja...*, s. 11.

⁴⁰ IDEM: *Pakt jasności...*, s. 91.

W efekcie w sztuce Boltańskiego dochodzi do dowartościowanej inwersji – przejścia z posthumanizmu hiperrzeczywistości w humanizm przywróconej rzeczywistości. Jednocześnie reprezentowana w ten sposób jego osobista twórczość ciężąca ku konceptualizmowi odzyskuje autentyczność – oryginalne znaczenie (*signifié*), którego pozbawione było „nie-dzieło” i „bezwydarzeniowość”, jak Baudrillard nazywa typową realizację („symulację”) concept-artu. Sztuka Boltańskiego staje się na powrót dziełem – referencyjnym znakiem⁴¹. Okazuje się także doskonalszą artystyczną odpowiedzią na ideę francuskiego filozofa dotyczącą fotografii jako „światłopisania” – dokumentuje to, co zanika oraz uaktywnia się świadectwa podczas kreacji i odbioru.

Sztuka dokumentu Boltańskiego wykorzystująca fotografię, najczęściej jako główną swoją materię, wpisuje się w perspektywę metodologiczną **semiotycznego rozumienia znaku**, które stanowiło punkt wyjścia dla wyżej wspomnianej teorii hiperrzeczywistości i symulakrum. Zgodnie z typologią znaków Charlesa Sandersa Peirce’a materiał fotograficzny francuskiego twórcy oscyluje między znakiem ikonycznym a indeksowym. W związku z tym użyte przez niego i poddane transformacji fotograficzne świadectwo można odczytywać jako znak indeksowy przeszłości, będący obrazem przypominającym historię, a nie wskazującym na jej obecność. Jego struktura sprowadzałaby się do reprezentacji (*signifiant* – formy), czyli fotograficznego przedstawienia aluzyjnie powiązanego z interpretacją historyczną (*signifié* – znaczeniem), które zostałoby przywrócone jako wizualny ślad przeszłości (*signifié*). Forma istniałaby w niearbitralnej, ale bezpośredniej relacji fizycznej lub przyczynowej ze znaczeniem, często na zasadzie symptomu⁴². Wówczas dzieło dokumentu Boltańskiego – znak indeksowy – opierałoby się na „symptomatycznej” referencji *signifiant* i *signifié*, działającej na zasadzie nawiązania do rzeczywistej wizualizacji dawnego człowieka, miejsca czy zdarzenia, które wykluczałoby jednak jej dosłowne przywołanie. Zakres wizualizacji obiektu (odnośnika) – rzeczy, do której odwołuje się znak – okazałby się niedosłowny i indywidualny.

W kontekście typologii znaków ze względu na ich symboliczność, autorstwa Rolanda Barthesa, sztuka dokumentu Boltańskiego sięga po znaki konotatywne. Zastosowana w jego instalacji fotografia „utraconego” człowieka symbolicznie reprezentująca przeszłość – stanowiłaby metonimię, w której dziecko lub dorosły (*signifiant*), poddani represjom nazistów (*Ołtarz Liceum Chases, Kronika wypadków*), oznaczaliby historię (*signifié*). Jednocześnie klasyfikacja Barthesa pozwala dojrzeć w użytym artystycznie zdjęciu minionego czasu synekdochę, czyli fotografię jednostki, człowieka i przyszłej ofiary, jako symbol całego narodu żydowskiego dotkniętego tragedią *Shoah*. Uruchomiona w ten sposób dwupoziomowa analiza znaku wskazałaby na *signifiant* – zdjęcie żydowskiego dziecka wywiezionego przez nazistów w 1931 roku (*Ołtarz Liceum Chases*) oraz *signifié* – pogrom Żydów.

Interpretacja dzieła dokumentu, autorstwa Boltańskiego, według teorii Peirce’a (a więc oparta na odczytaniu relacji trzypoziomowej struktury znaku: reprezentacja – interpretacja – obiekt) generuje nowy znak. Sztuka artysty pobudza więc do nieustannej semiozy – tworzenia nowych interpretacji jej reprezentacji. Dzięki temu zjawisko to, nazywane „semiotycznym dryfem”, warunkuje nieustanną obecność świadectwa przeszłości w aktualności, mimo jego koniecznej transformacji (konotacji) podczas odbioru oraz względnie ograniczającego go kontekstu społecznego i kulturowego, na co zwrócił uwagę Umberto Eco w koncepcji dzieła otwartego. Jednocześnie semiotyczne ujęcie sztuki Boltańskiego jako znaku zwraca uwagę na intertekstualne („interznakowe”) otwarcie jej na inne teksty, które – w myśl założenia Normana Brysona, że dzieło to nieograniczone systemy znaków krążących między nim, odbiorcą i kulturą⁴³ – redefiniuje autonomiczną konstrukcję znaku sprowadzonego do wewnętrznego połączenia formy i znaczenia. Uwydatnia także osłabienie zależności między formą i znaczeniem instalacji francuskiego artysty oraz dowartościowanie roli odbioru, który zmienia tekst.

Wybór zdjęć, którego dokonuje artysta, pomaga mu ominąć świadectwa „traumatycznego realizmu”, które odwołuje do terminu zaproponowanego przez Hala Fostera na określenie

⁴¹ Ibidem, s. 89.

⁴² A. D'ALLEVA: *Metody i teorie historii sztuki*. Tłum. E. JEDLIŃSKA, J. JEDLIŃSKI. Kraków 2008, s. 37–38.

⁴³ Ibidem, s. 40–44.

reprezentacji, w tym fotografii, zapisującej traumatyczne doświadczenia⁴⁴. Wiąże się z nim konieczność oczyszczającego przywołania przeszłości na zasadzie reprodukcji zdarzenia, które zainicjowało pierwotne doznanie okrucieństwa. Fotografia dokumentująca traumę umożliwia *katharsis*, które według Fostera wynika z powtarzania rzeczywistości inaczej, nie tylko poprzez naśladowanie. Jednocześnie badacz porusza problem możliwości przedstawienia przedmiotu emocjonalnego okaleczenia w medium ujmującym jego reprezentację, a tym samym dokumentującym zapis. Wydaje się, że Boltański nie angażuje się w ten dyskurs i omija dokumenty „traumatycznego realizmu” – bo nie został „wystarczająco” bezpośrednio doświadczony przez okrucieństwo Holokaustu, by być godnym dotknięcia tego świadectwa. W związku z tym trudno znaleźć realny punkt odniesienia (doświadczenie pierwotne), by oczyścić się z traumy ocalałego Żyda. Artysta utożsamia się raczej ze statusem potomka izraelskiego narodu, prawie całkowicie zgładzonego w czasach terroru nazistów. Ambiwalentna istota „traumatycznego realizmu” – jego oscylowanie między obiektywnym przywołaniem a przekształceniem faktu – uzmysławia trudny do rozstrzygnięcia problem odtwarzania traumatycznego doświadczenia. Boltański ustosunkowuje się do niego w swojej mitologizującej sztuce opartej na dokumencie, w kreacji jawnie łączącej świadectwo z autorskim wyobrażeniem, która nie stara się być obiektywną reprezentacją traumy o tradycyjnym statusie dokumentu, tylko przypominającego i powtarzającego fakt. Artysta proponuje mitologizację świadectwa – uwydatnia rolę wyobraźni i kreacji nowej formy, której punktem wyjścia jest dokument, ale nieodwracalnie przekształcony.

To rozwiązanie zbliża Boltańskiego do „traumatycznego iluzjonizmu”, który dotyczy „potrzeby powtórzenia tego, czego się nie przeżyło, a co zna się jedynie z obrazu”⁴⁵. Foster, autor również i tego terminu, podkreśla, że nie sprowadza się on do symulacji, ale do odkrycia realności w przywołanych niepokojących obiektach. Boltański nie udaje tego, czego sam nie przeżył, nie odtwarza wymyślonych konstrukcji symulujących prototyp. Odrzuca symulację dzięki zastosowaniu fotografii związanej z „traumatycznym realizmem” (poszukiwaniem obiektywnego odtworzenia traumy). Sięga po reprezentację najbardziej zbliżoną do oryginału i nie opiera się jedynie na kreacji nowej, wyobrażonej formy. Obecność dokumentu w jego sztuce umożliwia przeżycie „traumatycznego iluzjonizmu”, które jest sposobem na osobiste przepracowanie traumy Holokaustu. Jego powodzenie wzmacnia jest przez połączenie fotograficznego świadectwa z twórczością, która wyraża indywidualny sposób rozumienia jednak bólejcej przeszłości oraz transpozycję tego, co utracone, na współczesną kompozycję artystyczną – wieloznaczną i heterogeniczną formalnie. Boltański tym samym wstrząsa świadomością historyczno-artystyczną aktualnego odbiorcy poprzez przywołanie rzeczy niepokojących o charakterze dokumentu, które pozwalają na ominięcie monotonii symulacji eksploatowanej w postmodernistycznych dziełach.

„**Optyczna nieświadomość**” według Waltera Benjamina zakłada istnienie poza świadomością człowieka reprezentacji wizualnych, które są potencjalnymi obrazami czekającymi na uświadomienie, dzięki czemu umożliwiają samookreślenie – podobnie jak psychoanalityczne uzmysłowienie sobie sfery popędów i instynktów⁴⁶. Biografia Boltańskiego i kontekst historyczny narzuciły mu konieczność konfrontacji z „optyczną nieświadomością” i jej przekroczenia. Artysta nie doświadczył Holokaustu, ale będąc żydowskim dzieckiem (urodzonym rok przed zakończeniem drugiej wojny światowej), stykał się jako obserwator z jego najbardziej dotkliwymi konsekwencjami, oznaczającymi wewnętrzne spustoszenie i zanik wiary w odrodzenie oraz człowieczeństwo. Używane przez niego fotografie w realizacjach artystycznych pozwalają mu zobaczyć obrazy, które nie były dostępne jego indywidualnej percepcji w bezpośrednim doświadczeniu, ale nieokreślone zaległy w podświadomości jako ślad cudzych wspomnień i dotkliwych traum, zapowiadających konsekwencje *Shoah* – pustkę ocalałego odrzucającą obraz. Dzięki cudzym fotografiom twórca uświadamia sobie indywidualne reprezentacje wizualne i przywraca je świadomości. Przełamuje „optyczną nieświadomość” za pośrednictwem medium artystycznego podczas kreacji opartej na mitologizującym przekształceniu

⁴⁴ H. FOSTER: *The Return of the Real*. Cambridge, Mass. 1996, s. 130–134.

⁴⁵ Ibidem, s. 152.

⁴⁶ W. BENJAMIN: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Tłum. J. SIKORSKI. W: IDEM: *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*. Red. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996, s. 231.

dokumentu historii. Transgresyjnego przekroczenia między świadomością i nieświadomością doświadcza poprzez połączenie swojej sztuki, będącej świadectwem aktualnej egzystencji artysty, z zapisem nieswojego życia. Cudzy dokument tego, co „utraczone”, okazuje się niezbędny do emocjonalnego i artystycznego samookreślenia się twórcy. Dochodzi do syntezy przeszłości z tym, co jest, która generuje współczesne świadectwo artystycznej koegzystencji faktu z kreacją, a także do spotęgowanego utrwalenia śladu pamięci i jednocześnie odzyskanej tożsamości kreatora.

W ten sposób artysta zmierza się z **aporią** – Derridowskim zawieszeniem w punkcie bezruchu⁴⁷, graniczącym ze śmiertelną stagnacją i bezbronny uwięzieniem, nierozstrzygnięciem podważającym formę (tekstu), które pojawia się podczas percepcji fotograficznego obrazu – dokumentu życia czy zbrodni lub jej zapowiedzi. Czy trauma ocalonego jest do przezwyciężenia? Czy można pokonać aporię poprzez twórcze zderzenie ze świadectwem złej historii? Praca Boltańskiego wydaje się ciągłym procesem pokonywania uwięzienia w niedoświadczonej osobiście przeszłości. Służy temu każda nowa realizacja, w której artysta konsekwentnie sięga po dokument, by nie utknąć w marazmie ze stygmatyzującą odzyskaną wizualizacją traumy lub obrazem uniwersalnego „utraczonego” – twórczo się z nim konfrontuje. Dynamizm kreacji i sprawność stosowania współczesnego medium artystycznego przełamują potencjalną aporię i dekonstruuja nierozstrzygalność tworzonego dzieła, ale nie usuwają ciężaru problematyki uruchamiającego ją dokumentu. Artysta nieustannie to podkreśla, po wcześniejszym oswojeniu się z nią w kreacyjnym zniekształceniu. Uzmysławia, stosując artystycznie łagodzony wstrząs wywołany świadectwem, często ogólnie ujmowaną nieobecność zapomnianego życia zagubionego, które twórca jednocześnie w swojej sztuce uobecnia. Tym samym zachęca także współczesnego odbiorcę do przekroczenia „optycznej nieświadomości” poprzez odzyskanie wizualizacji każdej odsłony przeszłości, przepracowanej wcześniej w medium sztuki. Skłania go również do podjęcia ryzyka doświadczenia aporii w zetknięciu z dziełami metaforycznie wykorzystującymi dokument – do wyzwolenia się z bezruchu wywołanego pierwszym zderzeniem z obcością artystycznego świadectwa. To umożliwi mu dojrzenie w historii nieznanym ludzi współczesnego wymiaru indywidualnego życia, a w finale – doświadczenie iluminacji uniwersalnej zasady (swojej) egzystencji. Działania artystyczne Boltańskiego, eksplorując możliwości użycia świadectwa w sztuce, pozwalają więc doznać „optycznej nieświadomości” Benjamina i aporii Jacquesa Derridy w perspektywie zarówno samej kreacji, jak i odbioru.

Jednocześnie ta aktywność twórcza Boltańskiego łączy dwa bieguny istnienia współczesnego dzieła sztuki: modernistyczne przeżycie artysty-kreatora, wyrażone w oryginalnej formie artystycznej, oraz postmodernistyczne dowartościowanie odbiorcy, który według Julii Kristevy samodzielnie kreuje poddane recepcji dzieło sztuki, uaktywniając swoją biografię i osobowość oraz umieszczając je w wyznaczonych przez siebie intertekstualnych zależnościach. Wspólnym odniesieniem dla tych odmiennych podmiotów zaangażowanych w istnienie dzieła sztuki pozostaje użyty w nim dokument – jego odbiór i indywidualne przekształcenie. W pozycji artysty jest ono bezpośrednie, w pozycji widza – pośrednie, na zasadzie na nowo konstytuującego dzieła dojrzenia artystycznej transpozycji autora. Dokument w sztuce znów przywraca zasadność relacji artysta – dzieło (dokument) – twórca, z uwydatnieniem w odzyskanych między nimi zależnościach funkcji świadectwa artystycznego, które generuje wspólne etapy zetknięcia się ze sztuką i stanowi transgresyjne wtajemniczenie w dokument (często wyjściową fotografię anonimowego autora).

Nagranie dźwiękowe używane przez Boltańskiego umieszcza wykorzystywany przez niego dokument w kontekście **sztuki konceptualnej**. Zestawiając jego prace z wyznacznikami dzieła concept-artu, warto zaznaczyć, że, podobnie jak ono, jego instalacja skupia się na realizacji idei, ale stanowi dzieło zrealizowane, które nie zatrzymuje się na poziomie samego pomysłu artystycznego. Medium dźwiękowe należy do często stosowanych przez konceptualistów tworzyw odmaterializowanych (dźwięk), „sztukopodobnych”⁴⁸, i utrzuca czas – procesualność. Prace francuskiego twórcy podkreślają jednak dokumentujące i humanistyczne znaczenie świadectwa – to zapis bicia serca człowieka, a więc życia indywiduum w czasie. Sam dźwięk – immaterialne

⁴⁷ J. DERRIDA: *Aporias*. Stanford 1993, s. 13.

⁴⁸ P. KRAKOWSKI: *O sztuce nowej i najnowszej*. Warszawa 1981, s. 129.

medium – przestaje być jedynie przedmiotowym podrzędnym narzędziem („zewnętrznym znakiem”) idei dzieła. Zostaje dowartościowany symboliczną doniosłością zanikającego w czasie podmiotu, który go wytwarza. Dźwięk jako zapis ludzkiego życia i ślad po nim staje się równie ważny co koncept sztuki, to znaczy utrwalenie obecności, która sugeruje jego nieodwołalną nieobecność. Czysto zewnętrzny środek przekazu współgra z sensem. Forma artystyczna medium dokumentu sprowadza się do unikatowości zapisanego dźwięku – dowartościowuje efemeryczną (bo o niedotykalnej materii), ale nadal zmysłowo odbieraną formę. Percepcja słuchowa przywraca obecność utraconego życia. Boltański dokonuje więc osobistej transformacji concept-artu, ciężącej w kierunku modernizmu, to znaczy zespala na nowo współcześnie ujętą formę z treścią dzieła, wyrównując ich wartość.

Unikalne znaczenie efemerycznego dźwięku wyraźnie dominuje nad wartością zapisującego codzienność materiału dokumentalnego konceptualistów. Nagranie dźwiękowe użyte przez Boltańskiego stanowi świadectwo należące nadal do sfery immaterialnej. Jednak sensotwórczo współkreuje jakość całości artystycznej, co zbliża je do tradycyjnie rozumianego dzieła sztuki, artystycznie jednakowo eksploatującego formę i treść na zasadzie uzupełniania się i współgrania. W związku z tym dokument jednostkowego życia i uniwersalnej egzystencji intensywniej oddziałuje na odbiorcę, zarówno treścią, jak i dowartościowaną formą, często przesuwając punkt ciężkości na samo medium – biologiczny dźwięk człowieka (żyjącego i niebawem utraconego). Boltański traktuje to główne tworzywo swojej sztuki jak relikwię, transcendentny ślad życia chroniony w archiwum serc na odizolowanej wyspie, w miejscu wydzielonym (przestrzeni *sacrum*). Odrzuca więc zdecydowanie postawę wobec przedmiotu w sztuce Josepha Kosutha, głównego teoretyka i twórcy konceptualizmu, który rozumiał go instrumentalnie, podkreślając za to znaczenie idei sztuki, będącej swoim komentarzem, oraz badania jej natury poprzez odrzucenie formalnych i fizycznych właściwości dzieła⁴⁹.

Dokument procesualności o proveniencji konceptualnej – traktowany jako zapis artystyczno-naukowego eksperymentu i współkreacja uczestnika procesu – zyskuje znaczenie transcendentne, które poprzez utrwalenie dźwięku (bicia serca) sięga do transgresywnej sfery życia i śmierci. Efemeryczna forma medium, typowa dla concept-artu, uruchamia uniwersalną problematykę egzystencjalną, która jest realizowana i przeżywana ze świadomością prawd pozbawionych materialnej formy, nieweryfikowalnych, a ostatecznych.

Boltański a polska powojenna sztuka dokumentu

Sztuka świadectwa Boltańskiego zbliża się do twórczości polskich awangardystów, którzy wykorzystywali dokument i zapisywali przeszłość. Józef Szajna (1922–2008) używał w swoich instalacjach fotografii więźniów obozów koncentracyjnych z towarzyszącym im niezbędnym atrybutem, lagrowym numerem wyrażającym dyskryminację i dehumanizm (na przykład *Sylwety i cienie*, 1973). Alina Szapocznikow (1926–1973) wtapiała fotografię więźniarki w swoje bezkształtne nowotwory (*Wielki nowotwór II*, 1969; *Pamiętka I*, 1971). Będąc ocalałą z pogromu Żydówką, która bezpośrednio doświadczyła traumy Holocaustu, podobnie jak Boltański sprowadziła pamięć o Holokauście do oczyszczającego wymiaru uniwersalnego⁵⁰. Jadwiga Maziarska (1913–2003) używała fotografii cudzego autorstwa, często w formie wycinków z gazet, jako zapisu anonimowego człowieka zagubionego w gęstej kompozycji swoich wyklejanych późnych prac.

⁴⁹ Ibidem, s. 132.

⁵⁰ W 1979 roku Boltański prezentował *Kronikę wypadków* w galerii Foto-Medium-Art podczas wystawy *Foto-Medium* skupionej wokół zagrożenia globalnym fotomedializmem i związanym z nim problemem wiarygodności fotograficznego świadectwa. Swoją sztukę wystawił wówczas obok dzieł Aliny Szapocznikow, a także Zdzisława Jurkiewicza, Jerzego Olka i Leszka Szurkowskiego. Patrz: *Christian Boltański „Kronika Wypadków” w Galerii Foto-Medium-Art*. <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/6223-christian-boltanski-kronika-wypadkow-w-galerii-foto-medium-art> [dostęp: 10.03.2018].

Milczała, gdy nazywano te kompozycje „abstrakcyjnymi”⁵¹, ukrywając zaznaczony w nich problem możliwości przekładu czyjejś fotografii, uznawanej przez panujący wówczas modernizm za materię nieartystyczną, na własny obraz oparty na szlachetnej materii malarstwa⁵².

I oczywiście Kantor (1915–1990), którego cała twórczość teatralna, happenerska i malarska stanowiła powrót do przeszłości, przekraczanie w sztuce granicy życia i śmierci. Boltański wprowadził do swoich artystycznych rozwiązań i realizacji często poruszany przez tego wielkiego polskiego awangardystę motyw umarłego dziecka (wspomnienia przeszłości), który pozostaje do końca w każdym człowieku i konstytuuje jego egzystencję. Artysta realizuje w 2015 roku w Cricotece instalację *W mgnieniu oka*, która wpisuje się w ideę dzieła totalnego Kantora i jednocześnie stanowi odległą analogię do jej prezentacji w niezrealizowanym projekcie zespołu Oskara Hansena – pomniku *Droga* dla Muzeum w Oświęcimiu-Brzezince (1957), utrwalającego pamięć o ofiarach Holokaustu. Oba dzieła, autorstwa Boltańskiego i Hansena, łączył główny zamysł symbolicznego ujęcia upływającego czasu zacierającego świadectwo, który został wyrażony poprzez wizualną reprezentację wanitatywnej procesualności natury zmieniającej zamysł artystyczny w czasie i wyznaczonej przestrzeni.

Nie bez powodu Wiesław Borowski, polski awangardysta reprezentujący rodzimy konsensus poodwilżowy, uwzględnił tego francuskiego twórcę, wymieniając najważniejszych modernistów swojego czasu. Sam Boltański zaznacza, że jest reprezentantem sztuki lat siedemdziesiątych⁵³, co także podobnie było ujmowane przez krytykę tej dekady oceniającej środowisko europejskich twórców, która podkreślała wartość jego ówczesnych dokonań. Borowski ujmuje je w perspektywie modernizmu, „po dobrej stronie sztuki awangardowej”, obok innych jej zagranicznych przedstawicieli, między innymi: Ona Kawary, Andy’ego Warhola, Kosutha, Benjamin Vautiera. Zestawia go rangą z jedynym polskim twórcą, należącym do tej uprzywilejowanej grupy wielkich modernistów – Kantorem⁵⁴, wskazując jednocześnie na więź między nimi, bezpośrednio zaznaczoną przez samego Boltańskiego⁵⁵.

Między modernizmem a postmodernizmem

Boltański, poszukiwacz i kolekcjoner śladów przeszłości, zamyka je w prywatnym archiwum eksploatowanym na potrzeby swojej sztuki. Swobodnie porusza się między modernistyczną i postmodernistyczną przestrzenią twórczości – co w tym tekście było już wielokrotnie poruszane – i pozostaje bezwzględnie wierny rozumieniu istoty sztuki i bycia artystą, które ciągną w kierunku pierwszej opcji. W jego sztuce zdecydowanie przeważa modernistyczny kult dzieła, a nie samego dokumentu. Artystów porównuje do aniołów i twierdzi: „Nie żyjemy, gdy jesteśmy artystami”⁵⁶, sugerując tym samym, że twórca żyje tylko sztuką, która absorbuje całościowo i absolutnie, uniemożliwiając codzienną egzystencję. Boltański wyznaje także modernistyczną postawę wobec odbiorcy – chce nim wstrząsać, dlatego przyznaje się do szczęścia, gdy widzi ludzi płaczących w zetknięciu z jego sztuką. Uzyskuje ten efekt dzięki umiejętności skonfrontowania się z dokumentem i wykorzystania go w swojej twórczości tak, by nadal zachować strzępy jego obiektywnej referencji (ekwiwalencji), jak i wykreować nową formę artystyczną. Nazywa siebie fałszywym kaznodzieją⁵⁷. Judaistyczne pochodzenie skłania go do modernistycznego uznawania swojej sztuki za prorocstwo prawd ciężących ku transcendencji, zamkniętych w dziele totalnym. Fałsz

⁵¹ A. KOSTOŁOWSKI: *Uwagi o malarstwie Jadwigi Maziarskiej*. W: *Jadwiga Maziarska*. Red. J. CHROBAK. Kraków 1991, s. 10.

⁵² A. MARKOWSKA: *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i po 1989 roku*. Toruń 2012, s. 98.

⁵³ Wywiad z Christianem Boltańskim..., <https://bombmagazine.org/articles/christian-boltanski/> [dostęp: 10.03.2018].

⁵⁴ A. MARKOWSKA: *Dwa przełomy...*, s. 440.

⁵⁵ M. DZIUBIŃSKA: *Christian Boltański...*, <http://zwierciadlo.pl/kultura/sztuka/christian-boltanski-dzielo-sztuki-powinno-byc-otwarte-na-widza> [dostęp: 10.03.2018].

⁵⁶ Wywiad z Christianem Boltańskim..., <https://bombmagazine.org/articles/christian-boltanski/> [dostęp: 10.03.2018].

⁵⁷ Ibidem.

artystycznego proroctwa odnosi się do kontekstu tworzenia w postmodernizmie, który podważa świętość i prawdę, a tym samym uniemożliwia proroctwo sztuki, upodabniając artystę do klauna, który tylko żartem może poruszyć odbiorcę. Sam twórca również bawi się życiem, by ocalić siebie i nadal tworzyć. W swoich działaniach wykorzystujących historyczny zapis żongluje materiałem tragicznym, dzięki czemu może przetrwać i być szczęśliwym. Jego sztuka dokumentu, jak widać, jest także zpleciem kontrastów: świadectwa przeszłości i kreacji, prawdy i fałszu, boskości (*sacrum*) i zwykłości (*profanum*).

Formalne wyznaczniki postmodernizmu w sztuce dokumentu Boltańskiego widoczne są zwłaszcza w stosowanych przez niego chwytach konstrukcyjnych, czyli we wprowadzaniu do autorskiej całości elementów nieartystycznych (*ready-made, objet trouvé*) i cudzych. Typowe dla nowych mediów wykorzystywanie formalno-znaczeniowych jakości plagiatu artystycznego oraz materiałów codziennych artysta ujmuje w nadrzędnym, końcowym i mimo wszystko oryginalnym artefakcie. Bezwzględnie modernistyczna jest stała tematyka tej sztuki – skupienie na człowieku, istocie egzystencji i jednocześnie określanie w tym kontekście siebie-artysty, geniusza i człowieka, a także tęsknota za dziełem totalnym, wszechogarniającym, samowystarczającym i ponadczasowym. Równie awangardowe jest przywiązanie do warunkującej się syntezy znaczenia i wartości formy. I typowa dla kreatora-demiurga idealistyczna oraz świadcząca o niemalże boskiej sile próba utrwalenia życia w konkretnym dowodzie.

* * *

Dokument w twórczości Boltańskiego w różny sposób odwołuje do przeszłości w wymiarze uniwersalnym – pośrednio (*Ołtarz Liceum Chases, Kronika wypadków*) lub bezpośrednio (*Archiwum serc*) i w różnym materiale – dotykającym lub efemerycznym. Mniej istotna wydaje się skala bezpośredniego przywoływania tego, co utracone. Ważniejsze jest naturalne ciążenie artysty w kierunku materiału fotograficznego i jego postawa, czyli traktowanie go jako dokumentu przeszłości, który ma moc kreacyjną oraz generuje odbiór na zasadzie bezustannego utrwalania życia zagubionego w czasie i wskrzeszania pamięci o tym, co musi być utracone.

Trudno nie wyróżnić siły twórczości Boltańskiego jako współczesnej sztuki uaktualnionego dokumentu, która w efekcie transformacji ukonkretniającego odbioru uwydatnia swoją wartość również w działaniu na dzisiejszego widza. Umożliwia mu samopoznanie dzięki artystycznemu świadectwu, które nie może dokładnie odtworzyć przeszłości. Może ją przybliżyć, przywrócić w symptomie lub strzępie – ale zawsze – obrazu jako reprezentacji. Każdy odbiór dokumentu w sztuce jest współczesnym zapisem czasu, tym razem recepcji indywidualnej, a także nowym ukonkretnionym dowodem artystycznym, definiującym dzieło francuskiego artysty w sferze mentalnej. Specyficzne świadectwo instalacji twórcy i uzupełniająca je recepcja stają się kolejnymi dokumentami historii, czerpiącymi z przeszłości – w pełni tłumacząc i jednocześnie konstytuując uaktualnioną sztukę dokumentu Boltańskiego.

Bibliografia

- BATKO A.: „Upodabnam się do pudełka po herbatnikach”. O wystawie Christiana Boltanskiego. „Kwartalnik Rzeźby Orońsko” 2015, nr 3–4.
- BAUDRILLARD J.: *Pakt jasności. O inteligencji zła*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2005.
- BAUDRILLARD J.: *Symulakry i symulacja*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2005.
- BENJAMIN W.: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Tłum. J. SIKORSKI. W: IDEM: *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*. Red. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996.
- BRACH-CZAINA J.: *Szczeliny istnienia*. Kraków 1998.
- CZAPLIŃSKI P.: *Zagłada i profanacja*. „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2009, nr 4.
- D’ALLEVA A.: *Metody i teorie historii sztuki*. Tłum. E. JEDLIŃSKA, J. JEDLIŃSKI. Kraków 2008.
- DERRIDA J.: *Aporias*. Stanford 1993.
- FOSTER H.: *The Return of the Real*. Cambridge, Mass. 1996.

- KOCH W.: *Style w architekturze: arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*. Tłum. W. BARANIEWSKI. Warszawa 2005.
- KOSTOŁOWSKI A.: *Uwagi o malarstwie Jadwigi Maziarskiej*. W: *Jadwiga Maziarska*. Red. J. CHROBAK. Kraków 1991.
- KOWALCZYK I.: *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90*. Warszawa 2002.
- KRAKOWSKI P.: *O sztuce nowej i najnowszej*. Warszawa 1981.
- KUBERCZYK T.: *Przedstawienia Purimowe*. „Pamiętnik Teatralny” 1992, z. 1–4.
- MARKOWSKA A.: *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i po 1989 roku*. Toruń 2012.
- METKEN G.: *Was wir brauchen sind Reliquien*. W: *Christian Boltanski, Inventar* [kat. wyst.]. Hamburger Kunsthalle 1991.
- MICHAŁOWSKA M.: *Sztuka dokumentu – fotografia i trauma*. „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2003, nr 4.
- MICHAŁOWSKA M.: *The Art of the Document: Photography and Trauma*. „Teksty Drugie: theory of literature, critique, interpretation” 2005, nr 2.
- NOWAK E.I.: *Pozorne dopełnianie się. Christian Boltanski*. „Kwartalnik Rzeźby Orońsko” 2010, nr 1.
- ZAWOJSKI P.: *Jean Baudrillard i fotografia*. „Kultura Współczesna” 2008, nr 1.

Materiały internetowe

- BERGER M.: *Masterworks of the Jewish Museum*. New York 2004. <https://thejewishmuseum.org/collection/28216-monument-odessa> [dostęp: 10.03.2018].
- Bicie serca dziełem sztuki. „Wprost”, 11.02.2011. <https://www.wprost.pl/sztuka-foto/301913/Bicie-serca-dzielem-sztuki.html> [dostęp: 10.03.2018].
- BOLTAŃSKI Ch.: *Archiwum serc (Les archives du coeur)*, 2008. Installation/Recording studio at Magasin 3. <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/4587> [dostęp: 10.03.2018].
- BOLTAŃSKI Ch.: *Autel de Lycee Chases / Ołtarz liceum Chases*, 1986–1987. <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/christian-boltanski> [dostęp: 10.03.2018].
- BOLTAŃSKI Ch.: *Autel de Lycee Chases / Ołtarz Liceum Chases*, 1986–1987. <https://www.pinterest.co.uk/pin/76420524897398210/> [dostęp: 10.03.2018].
- BOLTAŃSKI Ch.: *Monument Odessa*, 1989–2003. <https://www.pinterest.co.uk/pin/320037117240604933/> [dostęp: 10.03.2018].
- BOLTAŃSKI Ch.: *Monument Odessa*. <https://soundcloud.com/thejewishmuseum/monument-odessa-christian-boltanski> [dostęp: 10.03.2018].
- BOLTAŃSKI Ch.: *Święto Purim (La Fête du Pourim)*, 1989. <https://www.mfah.org/art/detail/17657?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fartist%3DChristian%2BBoltanski> [dostęp: 10.03.2018].
- BOLTAŃSKI Ch.: *Teatr cieni (Théâtre de l'ombre)*, 1984. <https://independent-collectors.com/collections/jupiter-artland-summer-programme-2016/> [dostęp: 10.03.2018].
- Christian Boltanski – Le Coeur / Serce*. <http://www.artinfo.pl/pl/blog/wydarzenia/wpisy/christian-boltanski-le-coeur-serce/> [dostęp: 10.03.2018].
- Christian Boltanski „Kronika Wypadków” w Galerii Foto-Medium-Art*. <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/6223-christian-boltanski-kronika-wypadkow-w-galerii-foto-medium-art> [dostęp: 10.03.2018].
- CYMER A.: *Kronika wypadków Christiana Boltanskiego*. https://www.swiatobrazu.pl/kronika_wypadkow_christiana_boltanskiego.html [dostęp: 10.03.2018].
- DEPTUŁA B.: *Christian Boltanski: Projekt Archiwum serc*. „Rzeczpospolita”, 09.02.2011. <http://www.rp.pl/artykul/609833-Christian-Boltanski--Projekt-Archiwum-serc.html> [dostęp: 10.03.2018].
- DZIUBIŃSKA M.: *Christian Boltanski – Dzieło sztuki powinno być otwarte na widza*. „Zwierciadło”, 3.06.2011. <http://zwierciadlo.pl/kultura/sztuka/christian-boltanski-dzieło-sztuki-powinno-być-otwarte-na-widza> [dostęp: 10.03.2018].
- IZDEBSKA K., KOWALEWSKI M.: *Artysta i badacz w archiwum. Czy digitalizacja danych zawsze oznacza ich upublicznienie?*. „Kultura i Historia” 2012, nr 12. <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3303> [dostęp: 11.03.2018].
- Projekt artystyczny w Salzburgu 2009. Christian Boltanski: *Vanitas*. <http://salzburgfoundation.at/en/salzburg-art-project/christian-boltanski-2009/> [dostęp: 10.03.2018].
- SARZYŃSKI P.: *Archiwum bijących serc*. „Polityka”, 7.04.2011. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/wystawy/1512690,1,recenzja-wystawy-christian-boltanski-archiwum-serc.read> [dostęp: 10.03.2018].
- Wywiad z Christianem Boltanskim przeprowadzony przez Irene Boger w ramach wystawy sztuki artysty w MOCA w Los Angeles w 1988 roku. „BOMB” 1989, 26. <https://bombmagazine.org/articles/christian-boltanski/> [dostęp: 10.03.2018].

Installations of Christian Boltowski – A Record of Life

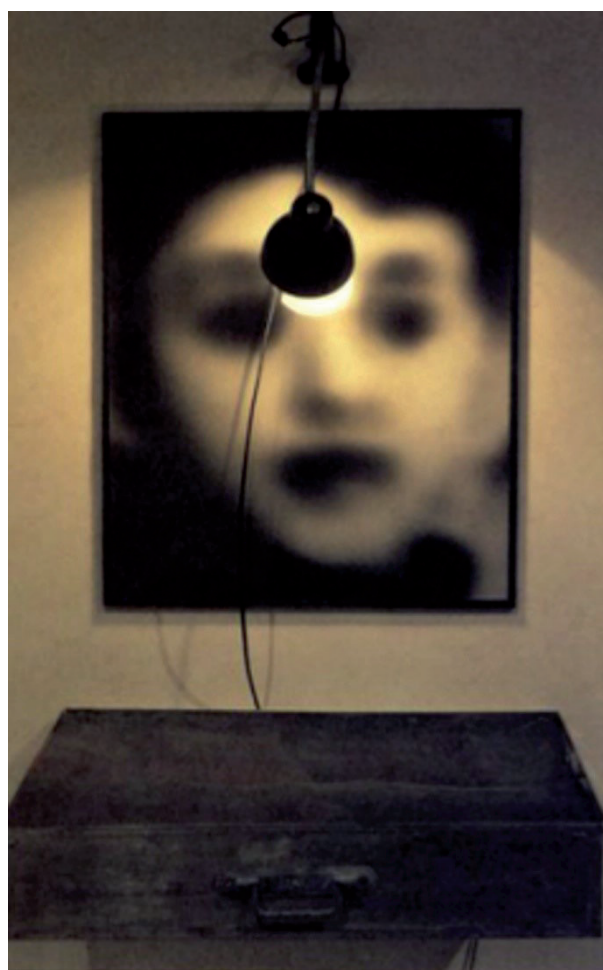
Summary

The article *Installations of Christian Boltowski – A Record of Life* concerns the contemporary art of that French creator, focused on the topic of testimony and recording. Referring to particular pieces of Boltowski's art and adopting the methodological angle, the article discusses the meaning, role and ways of including records. This oscillation between testimony and creation is visible in the aforementioned installations, which utilize the photography of a (non)living man as well as ephemeral material, such as the audio recording of a beating heart. The author touches upon these records utilized by Boltowski within the context of Charles S. Peirce's and Roland Barthes's sign, the theory of the simulacrum and hyperreality of Jean Baudrillard, Jacques Derrida's concept of aporia and Hal Foster's traumatic realism and traumatic illusionism. The attempt at placing Boltowski's art between modernism and postmodernism consists in pointing to the similarities with minimalism, conceptualism as well as the quality of his contemporary installation. Meanwhile, Boltowski's fascination with Tadeusz Kantor and his coexistence alongside the Polish avantgarde post-Polish October art movement, which also made use of records, invite a certain analogy between the French creator of Jewish-Russian origins and Polish art. In this way, the text emphasizes the multiplicity of angles in the consideration of Boltowski's art of testimony, placing it in the broad context of recording the fleeting reality and human life, which characterize the art of the 20th century. In addition, it touches upon the question of the possibility of objectively reflecting reality, history and memory in the artistic medium at the same time as it establishes Boltowski's installations as new artistic testimony which invites co-creation of the testimony of its reception.

Key words: Christian Boltowski, installation, record, testimony, photography, Holocaust, avantgarde

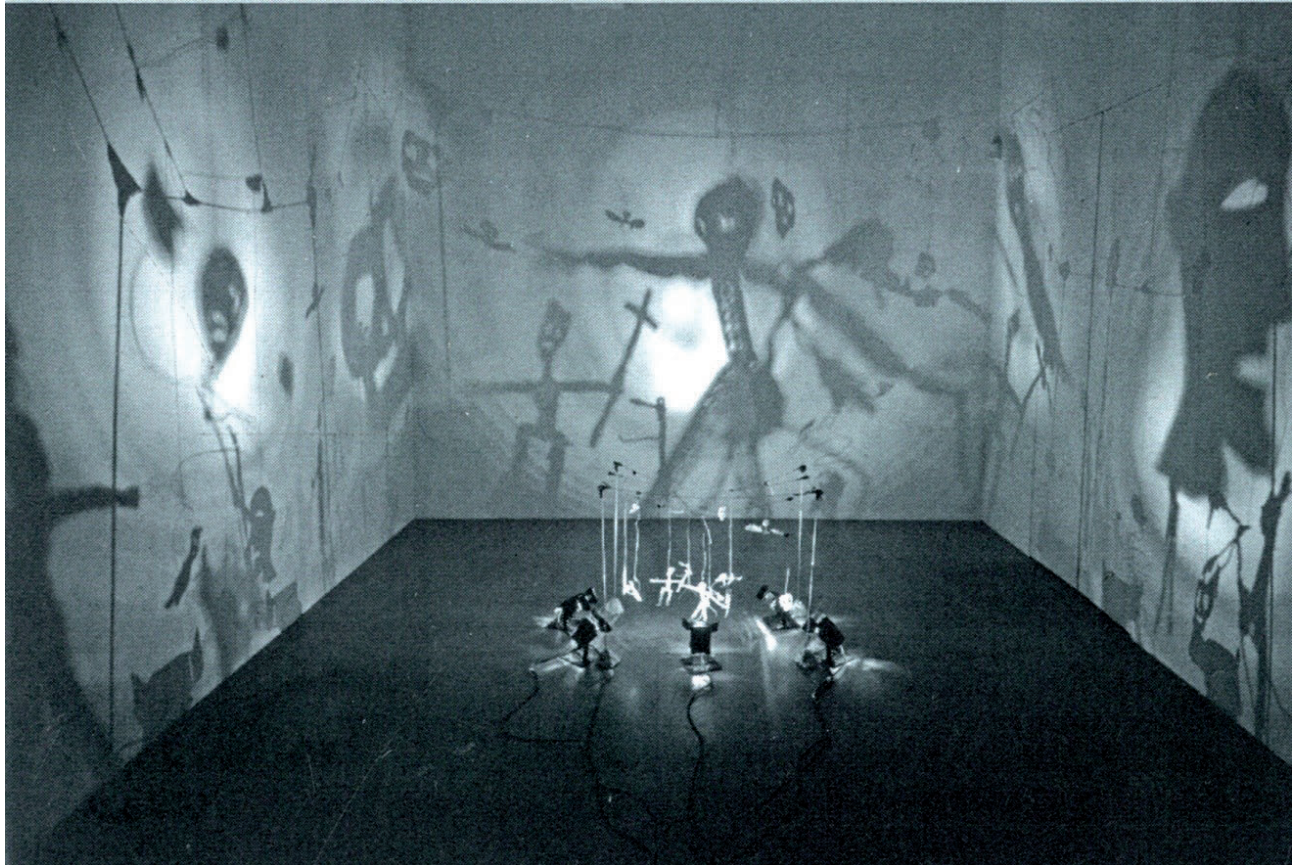


II. 1. CHRISTIAN BOLTAŃSKI: *Ziemia niczyja (No Man's Land)*, stosy ubrań. Podczas wystawy Boltańskiego *Personnes* w Grand Palais. Fot. E.I. NOWAK. Za zgodą Ministère de la Culture w Paryżu
Za: E.I. NOWAK: *Pozorne dopełnianie się. Christian Boltanski*. „Kwartalnik Rzeźby Orońsko” 2010, nr 1, s. 44



II. 2. CHRISTIAN BOLTAŃSKI: *Święto Purim (La Fête du Pourim)*, fotografia, lampa elektryczna, kabel, objet trouvé (walizka podróżna), 1989

Za: M. MICHAŁOWSKA: *The Art of the Document: Photography and Trauma*. „Teksty Drugie: theory of literature, critique, interpretation” 2005, nr 2, s. 62



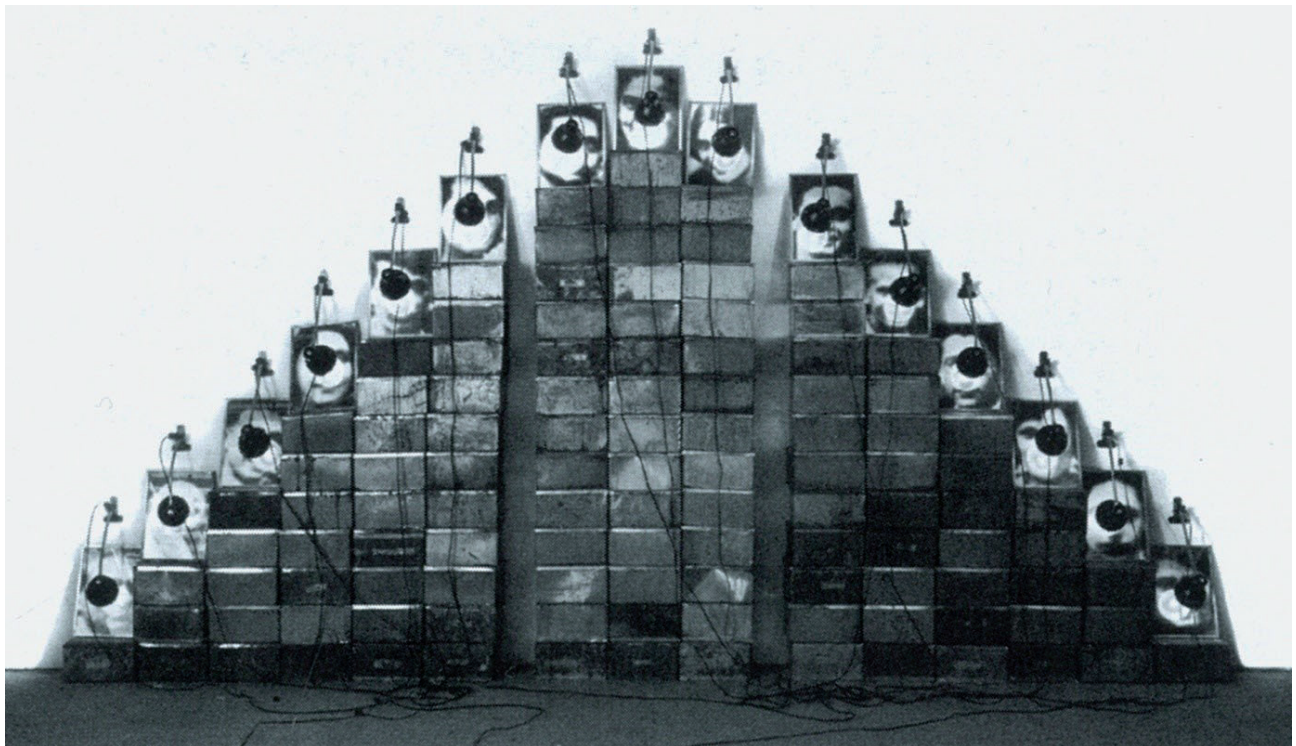
II. 3. CHRISTIAN BOLTAŃSKI: *Teatr cieni* (*Théâtre de l'ombre*), 16 figurek (metal, karton, drut, taśma elektryczna, gwoździe, szpilki, drewno i liście), 4 rzutniki światła, wentylator i transformator, wymiary zmienne. Collection F.R.A.C. – Bourgogne, Dijon, dzięki uprzejmości Christiana Boltąńskiego i Galerie Marian Goodman, Paris – New York, DR 1984

Za: E.I. NOWAK: *Pozorne dopełnianie się. Christian Boltąński*. „Kwartalnik Rzeźby Orońsko” 2010, nr 1, s. 45



II. 4. CHRISTIAN BOLTAŃSKI: *W mgnieniu oka, trawy i ścięte liście*, Cricoteca 2015

Za: A. BATKO: „Upodabnam się do pudełka po herbatnikach”. O wystawie Christiana Boltanskiego. „Kwartalnik Rzeźby Orońsko” 2015, nr 3–4, s. 71



II. 5. CHRISTIAN BOLTAŃSKI: *Autel du Lycee Chases / Ołtarz Liceum Chases*, pudełka aluminiowe (po herbatnikach), fotografie, lampy elektryczne i kable, 1986–1987

Za: E.I. NOWAK: *Pozorne dopełnianie się. Christian Boltanski*. „Kwartalnik Rzeźby Orońsko” 2010, nr 1, s. 47